

TENDENZE INTERPUNTORIE IN GIOVANI NARRATORI

ABSTRACT

This contribution deals with the analysis of punctuation in novels written by young Italian authors, and published after 2000: *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*, by Melissa P. (2003), *La ragazza dei miei sogni* by Roberto Dimitri (2007), *La solitudine dei numeri primi* by Paolo Giordano (2008), *La Panzanella* by Giulia Villoresi (2009), *Acciaio* by Silvia Avallone (2010) and *Troppa umana speranza* by Alessandro Mari (2011). The comparative analysis of their punctuation points out some of their interesting features. Firstly, the use of full stop and comma highlights a precise resemblance to other writing-styles, for example to journalistic writing. Moreover it can be noticed a good stability of punctuation marks, like semicolon, which are elsewhere lost or hard used by now. Finally, it is even more interesting to underline that these uses cross and cover the entire corpus. Actually, no distinction can be observed, which could be directly related to the subgenres of the novels.

Il saggio si concentra sull'analisi dei fenomeni interpuntori all'interno di alcuni romanzi scritti da giovani autori italiani e pubblicati dopo l'anno duemila: *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*, di Melissa P. (2003), *La ragazza dei miei sogni* di Roberto Dimitri (2007), *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano (2008), *La Panzanella* di Giulia Villoresi (2009), *Acciaio* di Silvia Avallone (2010) e *Troppa umana speranza* di Alessandro Mari (2011). L'analisi comparata dei romanzi sotto il profilo interpuntorio consente di mettere in luce alcuni aspetti interessanti: da un lato, la vicinanza con altre forme di scrittura (prevalentemente giornalistica) attraverso l'impiego prevalente di punto fermo e virgola; dall'altro, la buona tenuta di alcuni elementi interpuntori caduti in disuso altrove ma qui ampiamente presenti, come il punto e virgola. Risulta, infine, ancora più interessante notare come tali utilizzi siano trasversali e riguardino l'intero corpus: non vi sono, infatti, distinzioni legate ai sottogeneri di appartenenza dei romanzi.

INTRODUZIONE

Nel presente contributo si analizzano gli aspetti interpuntori più significativi della narrativa contemporanea di alcuni giovani autori. I romanzi scelti sono stati pubblicati dopo l'anno duemila e rappresentano opere d'esordio di scrittori nati tra il 1980 e il 1985.

100 colpi di spazzola prima di andare a dormire (Fazi, 2003) di Melissa P. è un diario. Esso raccoglie i pensieri e le esperienze sessuali di una quindicenne disinibita alla ricerca di sé attraverso rapporti al limite. Tuttavia, osservando il romanzo da un punto di vista linguistico, possiamo notare come esso abbia un'ottima tenuta sul piano morfosintattico; trattandosi di diario erotico, nonché di opera prima, ci saremmo aspet-

tati una maggiore trasgressività anche nella forma. Parliamo di registro medio-basso e di ricorso ad una lingua ipermedia,¹ ma ciò non determina una deformazione della lingua. Si può riscontrare una generale omogeneità sotto il profilo stilistico e linguistico, sia sul piano diegetico sia su quello mimetico.

La Panzanella, romanzo comico di Giulia Villoresi (Feltrinelli, 2009), narra, in prima persona, le vicende surreali della giovane Carlotta. Dal punto di vista linguistico anche qui parliamo di uso della lingua ipermedia, con una tendenza verso un registro medio-basso; tuttavia occorre mettere in luce come, tra le opere considerate, questa sia linguisticamente audace: notiamo, per esempio, la volontà precisa di non adoperare segni introduttori del discorso diretto, creando un unico flusso di pensiero tra diegesi e mimesi. Inoltre, notiamo la sua capacità di forzare la lingua fino al parossismo: il romanzo comico si presta molto bene alla sperimentazione linguistica.

Acciaio di Silvia Avallone (Rizzoli, 2008) può essere definito un romanzo sociale. La vicenda si svolge a Piombino, all'ombra della fabbrica attorno alla quale gravitano le vite dei protagonisti; un narratore onnisciente ed eterodiegetico conduce il lettore attraverso queste storie perennemente in cerca di riscatto. Sul piano linguistico ci saremmo aspettati una netta separazione tra parte mimetica e parte diegetica, ma ciò non accade: la lingua ipermedia domina incontrastata l'intera narrazione, venendo a creare un'omogeneità poco credibile. Non vi sono, ad esempio, forme dialettali, ma solo qualche regionalismo; manca, inoltre, qualsiasi tipo di caratterizzazione linguistica dei personaggi.

La ragazza dei miei sogni (Gargoyle Books, 2007), di Roberto Dimitri, appartiene al genere *horror* di tipo gotico. A Roma si aggira un oscuro demone dalle sembianze umane che sconvolge vita del protagonista, il quale ci rende partecipi delle sue disavventure attraverso una narrazione omodiegetica e autodiegetica. Nonostante il sottogenere a cui appartiene il romanzo, ciò che colpisce è la capacità dell'autore di narrare con profondo realismo l'intera vicenda. Ecco che allora, anche dal punto di vista linguistico, la medietà che caratterizza l'opera trova una sua giustificazione; tuttavia, ci saremmo aspettati un maggiore allontanamento dalle forme dello standard in favore di quelle del substandard, ma ciò non avviene, nemmeno all'interno delle parti dialogiche, che mostrano qualche concessione in più alla lingua ipermedia, ma tutto sommato presentano una buona tenuta linguistica.

La solitudine dei numeri primi (Mondadori, 2008) di Paolo Giordano potrebbe essere definito un romanzo di formazione, anche se i due protagonisti non conoscono una vera evoluzione nel corso dell'opera: ciò che muta, piuttosto, sono le loro paure e la loro solitudine, a causa delle quali i due si sfiorano, ma non si toccano mai. La vicenda ci viene raccontata da un narratore eterodiegetico ed onnisciente, e possiamo riscontrare una buona tenuta linguistica, sia nella diegesi, sia nella mimesi. L'autore guarda alle forme standard e non mancano incursioni lessicali verso l'alto, e in settori specifici, come quello della matematica.

Troppa umana speranza (Feltrinelli, 2011) è un romanzo storico scritto da Alessan-

¹ ANTONELLI 2007.

dro Mari che narra le vicende di quattro personaggi diversi per estrazione sociale e vicissitudini, sullo sfondo dell'Italia preisorgimentale. Il tutto ci viene raccontato da un narratore esterno ed onnisciente, e possiamo notare come, relativamente alla parte diegetica, venga adottato un registro medio-alto e un andamento tradizionale, vicino allo standard. Non mancano incursioni del neo-standard. Interessante risulta la parte mimetica: i protagonisti non possono dialogare utilizzando lo stesso registro del narratore, sarebbe poco credibile. Ciascuno dei quattro personaggi si esprime utilizzando una propria coloritura linguistica, che lo caratterizza e lo rende riconoscibile. La lingua dell'intero romanzo mostra una tenuta elevata, ed esso è l'unico tra quelli osservati che presenti un vero e proprio stacco tra il registro linguistico adoperato nella parte diegetica e quello adoperato nella parte mimetica. Il narratore usa una lingua alta e ben ponderata, con inserti di tipo poetico e citazioni all'interno della narrazione: per la prima volta, ciascuno ha una propria identità ben definita che passa anche attraverso la lingua.²

Prima di osservare le scelte interpuntorie compiute dagli autori, diamo uno sguardo alle principali tendenze macrosintattiche presenti all'interno dei romanzi.

Uno degli aspetti più significativi della sintassi della narrativa contemporanea vede la paratassi, la giustapposizione e la monoproposizionalità prevalere sull'ipotassi e anche all'interno del nostro *corpus* è così. La paratassi prevale, sia con asindeto, sia con sindeto e la subordinazione, quando presente, non supera mai il secondo grado:

A nuoto mi chiamavano “faccia di cocomero”, a scuola nessun bambino mi ha mai scritto un biglietto segreto, e quando Carolina Ferris ha organizzato la carboneria della III D nessuno mi ha chiesto di partecipare. (LP, p. 9)

Si precipitò giù per le scale a piedi nudi, era sporca di sabbia, aveva gli occhi pieni di rabbia, pieni di disperazione, e giurava, mille volte giurava: al diavolo Mattia, rinuncio a lui, rinuncio a tutte le cose ... Ma adesso devo abbracciare Francesca, adesso nessuno deve farle più del male. (AC, p. 200)

Gli unici romanzi che mostrano una controtendenza sono quelli di Giordano e di Mari, dove i periodi complessi trovano uno spazio maggiore rispetto alle altre opere. La diegesi trova un respiro più ampio attraverso un andamento meno franto:

Gli altri due ebbero un momento di esitazione, perché nel loro discorso non c'entrava per niente, ma poi lasciarono perdere e andarono dietro ad Alberto mettendosi a fantasticare sul perché uno schianto del genere fosse finito al tavolo con quel vecchio trombone. (SNP, p. 211)

Per fortuna l'incomodo si era risolto in una manciata di secondi, perché sollevato quel mucchio di pelle, ossa e barba, Leda aveva accampato una scusa e s'era allontanata in un baleno grazie al suo giovane cicerone con la maglia a righe, il quale aveva tirato dritto verso la mu-

² D'ora in avanti i romanzi verranno indicati con le seguenti sigle: *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* (100C), *La Panzanella* (LP), *Acciaio* (AC), *La ragazza dei miei sogni* (RMS), *La solitudine dei numeri primi* (SNP) e *Troppa umana speranza* (TUS).

raglia d'edifici che si affacciavano sul porto ingiungendole fretta, ch   lui doveva tornare e procacciarsi un altro padrone, mica sciupare il tempo. (TUS, p. 290)

La frammentazione sintattica indica un'aderenza sempre maggiore al parlato, ma al tempo stesso va a scapito di una certa complessit   narrativa e di pensiero. Gli autori ricorrono a frasi brachilogiche:

Erano due escrescenze di quel luogo. A ogni ventata la palude nevicava polline. Anche la luce ristagnava. Il sole era rimasto a mezz'aria, gonfio e infiammato. Non tramontava. (AC, p. 111)

Il pittore ebbe un capogiro. Durava da mesi. Le ansie e la fatica lo avevano smagrito. (TUS, p. 69)

Nonch   a frasi nominali e all'impiego dell'olofrasto:

Bella, incredibilmente bella. E nuda. Ammiccante, sensuale, accattivante. (100C, p. 70)

Un inferno, ma senza fiamme. Per nulla rosso, arancio e nero, ma cobalto e color petrolio, del piombo delle nuvole portate dal carpinteiro [...] (TUS, p. 58)

Ribellione. Oggetto di propriet  . Persona. (AC, p. 54)

A questo punto, addentriamoci maggiormente nelle scelte interpuntorie compiute dagli autori.

LA PUNTEGGIATURA

L'analisi interpuntoria considera, sinotticamente, i vari fenomeni e il loro uso all'interno del nostro *corpus*, prestando principalmente attenzione alla loro funzione testuale,³ che spesso tende a sorpassare quella sintattica. Osserviamo i seguenti segni: *punto fermo*, *virgola*, *punto e virgola*, *due punti*, gli elementi introduttori del *discorso diretto*, e brevemente i segni "altri" (*puntini di sospensione*, e poi le *parentesi tonde*, le *lineette*, i *trattini*).

IL PUNTO

Tale segno invade la prosa pi   di quanto non occorra, spesso a scapito degli altri. Ci   avviene, in parte, perch   gli autori danno grande importanza alla ricerca di cadenze ritmiche⁴ pi   che ai legami logico-sintattici, e in parte perch   esso viene inteso come elemento di pausa forte in grado di immettere il lettore in un silenzio quasi interamente afasico:⁵

³ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 61.

⁴ TONANI. Fonte: http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/punteggiatura/Elisa_Tonani.html

⁵ TONANI 2010, p. 250.

Il primo sale sul palco, rompe il ghiaccio. Lei si abbassa e gli strofina le natiche in faccia. Vuole il dollarino. Lui glielo infila. Si piega di nuovo. Ne vuole un altro. Il vecchio deficiente, forse Gianfranco forse un altro, non capisce più niente. (AC, p. 319)

Il passaggio evidenzia come il *punto fermo* interrompa un'unità sintattica coesa,⁶ e, inoltre, come inglobi gli altri elementi interpuntori annullando la *variatio*⁷ e dimostrando che esiste, tra segni, una gerarchia di forza:⁸

Anche adesso, come allora, nessuno sapeva dove lei si trovasse. Anche questa volta non sarebbe arrivato nessuno. Ma lei non stava più aspettando. Sorrise verso il cielo terso. Con un po' di fatica, sapeva alzarsi da sola. (SNP, p. 304)

Anche Giordano non rinuncia alla «triturazione sintattica»:⁹ queste proposizioni avrebbero potuto essere scritte in modo differente, ma diverso sarebbe stato l'impatto ritmico ed emotivo sul lettore. La testualità si impone sulla logica perché la punteggiatura crea un effetto enfatico,¹⁰ e la giustapposizione di frasi minime contribuisce ad accrescerla. Nonostante il rischio di indispettire il lettore, gli autori non vi rinunciano, proprio perché l'impatto emotivo che ne risulta è intenso. Qualora il *punto fermo* non bastasse, si può sempre ricorrere ad una spaziatura che contribuisca a frammentare ulteriormente la sintassi,¹¹ come fa Giordano, unico tra gli autori del nostro *corpus*:

Mi staranno cercando.
Chissà se ci sono davvero i lupi.
Non sento più le dita. [...]
Eric sarà infuriato.
Io quelle gare non le voglio fare. (SNP, p. 20)

Anche Dimitri, Mari e Melissa P. ricorrono al *punto fermo* con valore testuale:

Primaverile. Per il borgo spirava una brezza che odorava di rinascita e il soffio invogliava a fuggire le paure, ché a pensarle si temeva si attuassero per colpa di una diavoleria. (TUS, p. 14)

Le barche stanno cominciando ad attraccare dopo una notte trascorsa in mare. Un viaggio nell'ignoto. Una lacrima mi attraversa il viso. Sorrido quando la sua mano sfiora la mia schiena nuda e mi bacia la nuca. Lo guardo. Lo guardo e capisco, ora so. (100C, p. 143)

Nel primo caso notiamo l'isolamento di un costituente aggettivale rispetto alla proposizione successiva: l'elemento messo in risalto è circostanziale,¹² e quindi si tratta di un vezzo stilistico dell'autore. Nel secondo esempio, invece, nonostante la presenza

⁶ FERRARI 2003, p. 60.

⁷ TONANI 2010, p. 205.

⁸ SIMONE 1991, p. 222.

⁹ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 62.

¹⁰ ANTONELLI 1999, p. 698.

¹¹ TONANI 2008, pp. 52-53.

¹² LALA 2011, pp. 79-80.

del *punto fermo*, l'andamento sintattico non risulta così franto. Il segno qui ricorre a conclusione di una frase nominale e, inoltre, notiamo l'utilizzo della ripetizione¹³ per caricare di enfasi gli enunciati. Il passaggio risulta importante all'interno della tessitura narrativa: la protagonista sta acquisendo consapevolezza di sé e di ciò che desidera. In tale contesto, la pausazione forte consente sia al lettore sia alla giovane di arrivare alla comprensione proprio attraverso le «pause cognitive».¹⁴ Leggiamo un altro esempio:

«Ho fiuto per certe cose. Ma se non vuoi parlarne non ti preoccupare, anzi, scusami. Tendo a farmi troppo gli affari degli altri.»

«Figurati. Magari parlarne è proprio quello che mi serve».

«Fallo ancora».

«Ti annoierei».

«Tu prova. Se mi annoia, te lo dico.» (RMS, p. 51)

Osserviamo un uso testuale del *punto fermo* all'interno del dialogo: credo che Dimi-tri volesse riprodurre un “botta e risposta” tra due personaggi, e abbia fatto ricorso al *punto fermo*, ma anche all'accapo, evitando la cornice citante e lasciando così fluire il dialogo. A questo punto, osserviamo *La Panzanella*, l'opera maggiormente audace. Qui il *punto fermo* con valore testuale è adoperato, ma non in modo così esasperato come ci saremmo aspettati, anzi si amalgama bene all'interno del contesto ironico e surreale del romanzo:

Per il prossimo giovedì impara a memoria il Credo. Impara a memoria il Padre Nostro. Impara a memoria l'Angelus. Impara a memoria anche che il giorno prima comunione è il più bello della tua vita. (LP, p. 14)

In questo esempio, in cui l'imperativo viene reiterato insistentemente, la sintassi risulta franta, proprio grazie al *punto fermo*. Qui anche la punteggiatura non risulta eccessiva, perché contribuisce ad enfatizzare l'atmosfera di durezza del racconto:

Ma il Credo possiede anche i suoi lati positivi. Quando l'intera chiesa lo dichiara durante la messa. Quando la chiesa mormora Una santa, cattolica, apostolica.

Quando la chiesa mormora, mormora, pensavo alle volte, soggiogata. Quando la frase è vagamente in rima io mi commuovo. (LP, p. 14)

L'interruzione di unità semantiche rischia di condizionare la comprensione del testo, perché cela i rapporti subordinativi tra le proposizioni, rendendole tutte identiche, e rinunciando a ragionamenti complessi capaci di snodarsi anche attraverso la subordinazione. Parliamo e scriviamo in modo sempre meno articolato: l'uso della punteggiatura, a cominciare dall'inflazione del *punto fermo*, riflette questa tendenza. La sua espansione avviene in modo trasversale, riguardando in particolare la parte diegetica dei romanzi. La volontà di arrivare più allo stomaco che non alla testa delle persone fa sì che gli autori preferiscano una punteggiatura ad alto impatto enfatico.

¹³ Ivi, p. 64.

¹⁴ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 61.

LA VIRGOLA

Insieme al *punto fermo*, la *virgola* risulta essere l'elemento principe all'interno della prosa contemporanea,¹⁵ anche a scapito di altri segni. Poiché questo elemento risulta essere il più soggetto al libero arbitrio dello scrivente,¹⁶ si parla di tendenze e non di regole precise in suo riferimento.¹⁷

A questo punto osserviamone gli impieghi all'interno del nostro *corpus*.

La *virgola* delle enumerazioni e quella che ricorre nelle coordinazioni asindetichiche viene definita *seriale*,¹⁸ perché «scandisce unità dello stesso peso sintattico».¹⁹ Tutte le opere presenti nel *corpus* vi ricorrono; leggiamo un esempio tratto dal romanzo di Giordano:

Rovesciò tutta la storia, come un argine i frantumi. *Il verme, la festa, i Lego, il fiume, i pezzi di vetro, la stanza d'ospedale, il giudice Berardino, l'appello in televisione, lo strizzacervelli, tutto quanto*, come non aveva mai fatto con nessuno. (SNP, p. 154)²⁰

Gli elementi dell'enumerazione sono di peso differente, ma creano un effetto stranianti di omogeneità: i Lego e un appello in televisione per ritrovare la sorella non sono paragonabili, ma nella testa del protagonista appartengono alla medesima situazione, a tutto ciò che ha riguardato il luttuoso evento; è come se, per lui, avessero lo stesso peso specifico. La scelta del segno ha una forte componente emotiva, che sarebbe stata meno evidente con un altro elemento. Tuttavia, l'autrice che si dimostra più ardita anche nell'impiego della *virgola seriale* è la Villoresi. Leggiamo un caso in cui la *virgola* è l'unico segno adoperato all'interno di un'enumerazione particolarmente lunga. L'effetto è quasi parossistico:

I titoli fanno parte dell'opera d'arte. Un titolo bello è una micropoesia. I titoli più belli nella storia dei titoli per me erano: *L'Edipo re, La Maja desnuda, Alzate l'architrate carpentieri, Triste Solitario Y Final, L'idiota, Fondamenta degli incurabili, Le opere e i giorni, Non ora non qui, Giulietta degli spiriti, Il divano occidentale orientale, Il terzo uomo, Zorba il greco, La vita nova, Il maestro e Margherita, Ecce Bombo, Funes o della memoria, Ritratto dell'artista da cucciolo, Bell'amore, Povera gente, Le mille e una notte, Juke-box all'idrogeno [...]* (LP, pp. 91-92)²¹

La *virgola* viene adoperata anche per le «coordinazioni asindetichiche»,²² ovvero per unire più coordinate, e per assecondare quel tipo di «scrittura che insegue un ritmo orale»:²³

¹⁵ TONANI. Fonte: http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/punteggiatura/Elisa_Tonani.html

¹⁶ SERAFINI - TARICCO 2001, p. 47.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ SIMONE 1991, p. 223.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ove non diversamente specificato, i corsivi presenti nelle citazioni sono tutti dell'autrice dell'articolo.

²¹ Corsivi presenti nell'originale.

²² SERIANNI 2007, p. 46.

²³ Ivi, p. 263.

Odiava la calzamaglia di lana che la pungeva sulle cosce, *le muffole che non le lasciavano muovere le dita, il casco che le schiacciava le guance* e puntava con il ferro sulla mandibola e poi quegli scarponi, sempre troppo stretti, che la facevano camminare come un gorilla. (SNP, p. 11)

Ho concluso il mio viaggio dentro il bosco, *sono riuscita a scappare dalla torre dell'orco, dalle grinfie dell'angelo tentatore e dei suoi diavoli, sono fuggita via dal mostro androgino*. (100C, p. 143)

Nel primo caso, la protagonista è insofferente e il disagio fisico viene trasmesso sulla pagina scritta attraverso l'uso della *virgola*, la quale, giuntura debole, accompagna i suoi pensieri in una sorta di flusso di coscienza.²⁴ Nel secondo esempio, tratto dal romanzo di Melissa P., la protagonista ha finalmente conquistato la serenità: i ritmi concitati sono dunque finiti, anche dal punto di vista stilistico.

Mari ricorre all'uso della *virgola* anche in presenza di congiunzione coordinativa sintetica. Spesso non necessario, il segno viene adoperato per volontà precisa dell'autore, o per «mettere in evidenza l'elemento coordinato»:²⁵

Chiarella li osservò dalla finestra, e quando li perse di vista indietreggiò massaggiandosi le palpebre [...] preferì la compagnia di Ausilia, *e al medico fece giurare di non rivelare di quale malattia si trattasse*, se ve n'era una. (TUS, p. 508)

Mattia aveva ripreso in mano il primo dei tre fogli, con due numeri scritti al centro, *e si era sentito un imbecille*. (SNP, p. 132)

Nell'ultimo esempio l'impiego della *virgola* è legato alla sua capacità di concludere gli incisi: in queste circostanze è quasi un caso la presenza del segno accanto alla congiunzione; non riscontro la stessa intenzionalità di Alessandro Mari. Sempre riconducibili a scelte stilistiche possono risultare i seguenti casi:

Tutte quelle belle generazioni camminavano a testa alta per il lungomare, *e il segreto di zia Tilde cadde in prescrizione*. (LP, p. 6)

Era proprio come nei sogni con cui tutto era iniziato: le ombre divennero nebbia, *e la nebbia si tinse di blu, e il blu disegnò la silhouette di Sofia*. (RMS, p. 190)

Nell'ultimo caso, in particolare, la *virgola* assolve ad una funzione prosodica, accentuata anche dalla ripresa anaforica dei sostantivi, che causa un rallentamento nella lettura.

Quindi, per quanto riguarda la *virgola* accanto alla coordinazione sintetica, diciamo che sintatticamente, la scelta è facoltativa.²⁶

²⁴ TONANI 2010, p. 263.

²⁵ SERIANNI 1997, p. 52.

²⁶ FERRARI 2003, p. 81.

Occupiamoci, a questo punto, della «*virgola che apre e/o chiude*»,²⁷ ossia quella che segnala la presenza di incisi:

Un istante dopo, *riposizionato l'obiettivo, calibrato il fuoco*, ricomparve munito di una splendida chioma bionda. (AC, p. 11)

Quelle tette, *da quando il pittore se n'era andato*, non le aveva usate mai più. (LP, p. 6)

Nel primo caso, il costituente è temporalizzato e vede il susseguirsi di due proposizioni temporali di forma implicita, e quindi la presenza della *virgola* aiuta a semplificare una costruzione sintattica complessa. Entrambi gli esempi mostrano un impiego in presenza di «un costituente che non presenti una connessione sintattica “forte” [...] con la frase che lo accoglie»,²⁸ come, ad esempio, «una subordinata avverbiale che precede la reggente»:²⁹

Strascicante e ritorta dal gran filare, la *sciura* Emilia s'era decisa ad affacciarsi per una boccata d'aria [...] (TUS, p. 15)

Quando immaginava di confessarle queste cose, il sottile strato di sudore sulle sue mani evaporava del tutto e per dieci minuti buoni non era più in grado di toccare nessun oggetto. (SNP, p. 130)

Possiamo notare anche l'impiego della *virgola* in presenza di apposizioni e di proposizioni relative appositive:

Non mancavano gli audaci, *i quali s'arrischiavano a immaginare le sciagure più tremende*, illusi di poterle esorcizzare a sola forza del pensiero [...] (TUS, p. 14)

Quel gigante che non aveva mai varcato i confini della Val di Cornia, *che non aveva mai visto nessun altro straccio d'Italia*, si era come congelato dentro. (AC, p. 13)

Sino ad ora non abbiamo distinto tra dimensione diegetica e mimetica per l'impiego della *virgola*. Anche se la narrativa contemporanea tende ad annullare tale differenziazione, l'uso del segno in presenza di un «vocativo»³⁰ è legato unicamente alla dimensione dialogica del testo. Il segno può racchiudere il vocativo come un inciso qualsiasi, oppure solo precederlo o solo seguirlo. Vi sono casi in ognuno dei testi esaminati.

A questo punto possiamo dire di aver osservato tutti gli impieghi sintattici della *virgola*, ma sappiamo che talvolta le ragioni testuali contrastano con quelle grammaticali, come in presenza di un ordine sintattico marcato:

²⁷ SIMONE 1991, p. 223.

²⁸ Ivi, p. 82.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ SERAFINI 2012, p. 76.

Aveva la strana sensazione di non sapere come fossero girate le sue gambe. *La stranissima sensazione di non averle più, le gambe.* (SNP, p. 19)

Dove andiamo: andiamo alla morte, *sapevo.* (LP, p. 18)

Entrambi i casi mostrano un tratto tipico della prosa contemporanea,³¹ ossia la tendenza ad isolare un elemento importante a destra, preceduto dalla *virgola*. L'uso inflazionato di questa modalità di impiego fa sì che il lettore lo consideri unicamente uno dei nuovi mezzi comunicativi adottati dagli scrittori. Naturalmente l'idea iniziale è quella di dare risalto all'elemento in posizione forte, ma se ciò avviene con regolarità l'eccezione si trasforma in regola e non sortisce alcun effetto.

A questo punto, concludiamo dicendo che gli esempi riportati sull'uso della *virgola* confermano la tendenza di questo segno a conquistare uno spazio sempre maggiore all'interno della prosa narrativa, a discapito di altri elementi interpuntori. A tal proposito, è sicuramente importante l'influenza derivata dalla scrittura giornalistica. All'interno di questo *corpus*, tuttavia, gli impieghi del segno risultano diversificati: l'assiduità non è legata al sottogenere di appartenenza del romanzo e, nonostante le scelte di alcuni autori, non mi sento di sostenere che la funzione sintattica risulti subordinata a quella testuale.³²

I SEGNI INTERMEDI: PUNTO E VIRGOLA E DUE PUNTI³³

IL PUNTO E VIRGOLA

Il *punto e virgola* ha conosciuto, negli ultimi decenni, un drastico ridimensionamento all'interno della prosa giornalistica, ma lo stesso non si può dire per la prosa letteraria: il segno gode di buona salute, trova numerosi impieghi e non soltanto nei romanzi più vicini alla tradizione,³⁴ come si evince anche dal nostro *corpus*. Qui, infatti, vi ricorrono tre romanzi su sei e gli autori che lo fanno ricorrono sono Mari, più vicino alla tradizione, ma anche Villoresi e Melissa P. Osserviamo, a questo punto, le funzioni del segno.

Il *punto e virgola* viene adoperato per separare «unità coordinate complesse»:³⁵ solo Mari lo usa con questa funzione, e la sua scelta risulta vincente, in quanto il periodo articolato diviene così chiaro alla lettura, ma al tempo stesso non eccessivamente franto:

Si purificava la terra col fuoco affinché s'avverasse una stagione buona, e a incrociare ogni compaesano si avvertiva il medesimo, speranzoso mugugno di preghiere: che i focolai di cole-
ra si spegnessero prima che si ripiombasse nei giorni cupi; che la masnada di *tognitt* austriaci

³¹ ANTONELLI 1999, p. 698.

³² FERRARI 2003, p. 137.

³³ Il titolo è tratto da ANTONELLI 2008, p. 194.

³⁴ SERIANNI 2001, pp. 249,253.

³⁵ Ivi, p. 253.

e tedeschi – e croati, che i croati “son brutte bestie” – se ne tornasse a casa propria ad angariare qualche Asburgo anziché la gente del borgo; [...] che *ul* Tempesta, fabbro da schiaffoni duri come grandine, non se ne avesse a male per quel carico guastato. (TUS, p. 14)

Il *punto e virgola* può essere adoperato per segnalare «il cambiamento di soggetto o di tema in una frase giustapposta o coordinata»:³⁶

Menar merda non è poi una mala occupazione; peccato, certo, non si fa. (TUS, p. 13)

Viene anche adoperato per separare e al tempo stesso unire due proposizioni che condividono lo stesso soggetto:

Lui era un fatto umano, se c'entrava con le parole, e un fatto divino, perché andava ben oltre; sicuramente un fatto concessivo (LP, p. 21)

Il *punto e virgola* può precedere una proposizione avversativa, conferendo maggior forza all'opposizione. Tale uso è presente solo nel romanzo di Melissa P.:

Fin da piccola mia madre, girando candidamente nuda per casa, mi ha abituata a osservare il corpo femminile e perciò per me non sono un mistero le forme di una donna adulta; ma, come una foresta inestricabile, i peli nascondono il Segreto [...] (100C, p. 10)

Il *punto e virgola* può avere carattere seriale ovvero può essere impiegato in elencazioni che presentino membri particolarmente ricchi e complessi, dove viene preferito spesso alla *virgola*,³⁷ come nel seguente passaggio:

Io invece, ero una bambina piccola, ma ero la più grande di tutta la mia classe; dieci chili di piume pesavano lo stesso che dieci di piombo, ma il piombo era molto più pesante della piuma; se il mio compleanno era passato ieri, dal mio compleanno ero lontana un anno ma anche vicina un giorno; una mamma con quattro figli aveva la stessa quantità d'amore di una mamma che ne aveva solo due [;] se io avevo otto anni e Matilde undici, arrivata a dodici anni sarei stata comunque più piccola di Matilde; [...] (LP, p. 20)

Infine, può svolgere una funzione ritmica, «creando una pausa marcata tra due elementi che abitualmente verrebbero separati da una semplice virgola».³⁸ Nel caso seguente, il segno rallenta il ritmo della narrazione per sottolineare un momento di *pathos*:

Josè avvicinò la criniera scapigliata; le punte dei capelli le fecero il solletico sul collo. (TUS, p. 724)

A questo punto possiamo trarre le prime conclusioni sull'impiego del *punto e virgola*. Esso è ampiamente adoperato all'interno del *corpus*, trovando una collocazione

³⁶ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 72.

³⁷ Ivi, p. 70.

³⁸ SERIANNI 2001, p. 255.

trasversale per quanto riguarda i generi di appartenenza dei romanzi. Questo segno, nella narrativa di giovani autori, per il momento, può considerarsi salvo.

I DUE PUNTI

I *due punti* vengono definiti un segno plurifunzionale,³⁹ perché in grado di agire contemporaneamente sia sul fronte della sintassi, sia su quello della testualità,⁴⁰ creando un'attesa che va oltre la semplice enunciazione scritta.

Non ci occuperemo qui della loro presenza in apertura di discorso diretto (funzione segmentatrice),⁴¹ perché lo faremo nel paragrafo seguente, ma osserviamo gli altri impieghi all'interno del *corpus*.

La funzione sintattico-argomentativa⁴² dei *due punti* è legata alla «capacità di indicare la conseguenza logica di un fatto, l'effetto prodotto da una causa».⁴³

Cominciai a provare un grande imbarazzo, e finalmente capii: non era lui l'uomo che cerca-vo. [...] (LP, p. 27)

Non c'è niente da fare: via Stalingrado, per chi non ci viveva, vista da fuori, era desolante. (AC, p. 15)

Nel primo esempio i *due punti* mettono in relazione un effetto con una causa. Quando, come qui, la causa segue il segno parliamo di «modo regressivo»,⁴⁴ mentre in caso contrario, come nel successivo, parliamo di «modo progressivo».⁴⁵ Notiamo come entrambi confermino l'affermazione secondo cui i *due punti* possono essere sostituiti con un connettivo, in quanto «strumento efficace per l'espressione dell'architettura logico-semantica del testo».⁴⁶ Se i *due punti* possono sostituire un connettivo, forse possono essere considerati essi stessi connettivi.⁴⁷

Si parla di funzione sintattico-descrittiva⁴⁸ quando si «esplicitano i particolari di un insieme o enumerando le singole componenti di quell'insieme, o rilevandone i tratti salienti».⁴⁹

[...] si affondano le dita, tutto il calcagno e *patatràc*: riccioli di viscidume risalgono il piede quasi fossero tentacoli di un essere di merda, e lo zoccolo è presto inghiottito. (TUS, p. 13)

³⁹ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 99.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ SERIANNI 2001, pp. 53-54.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 53.

⁴⁴ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 103.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ LALA 2008, p. 1049.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ SERIANNI 2001, pp. 53-54.

⁴⁹ *Ibidem*.

Mari adopera i *due punti* con tale funzione: ciò che li precede viene specificato con ampie descrizioni, rendendo la visione più dettagliata. Lo stesso avviene all'interno dei romanzi di Dimitri e Avallone, mentre quello di Giordano non presenta tale accezione. Possiamo anche parlare di movimento di specificazione/illustrazione.⁵⁰

La funzione sintattico-appositiva⁵¹ manca del tutto all'interno del *corpus*.

L'ultimo impiego, che, come già detto, tratteremo nel prossimo paragrafo, è quello legato alla funzione segmentatrice; essa è presente all'interno dei romanzi, anche se non in modo omogeneo.

A questo punto, osserviamo un'ultima sfumatura semantico-funzionale che i *due punti* possono acquisire all'interno del testo, ovvero quella di rappresentare «nessi vincolanti»,⁵² intendendo «le relazioni con le quali il segno mostra di avere un rapporto complesso, dovendo sottostare a forti condizioni limitative».⁵³ Quando si parla di *nesso vincolante* si indica la presenza dei *due punti* in concomitanza con un connettivo, ma non solo. Essi vengono adoperati per introdurre una relazione di *reformulazione*, che può essere *perifrastica* oppure *non perifrastica*,⁵⁴ e un'altra, al contrario, di *opposizione*.⁵⁵ All'interno del *corpus* non ho riscontrato esempi che rimandino alla prima accezione, mentre nel romanzo *Acciaio* è possibile leggere un esempio di impiego dei *due punti* con carattere opposizionale. Qui il segno non era necessario, ma accentua maggiormente l'elemento di contrapposizione tra i due concetti:

Durante l'intera telefonata aveva gridato: non perché fosse arrabbiato, ma perché quello era il suo tono di voce. (AC, p. 15)

Leggendo qualsiasi quotidiano notiamo un ampio uso dei *due punti* che pone in evidenza il fatto cardinale al quale il lettore deve prestare attenzione. In questo caso si può dire che i *due punti* contribuiscono alla «gerarchizzazione dell'informazione».⁵⁶ Tale sfumatura di significato è presente anche all'interno dei romanzi, e dimostra come la prosa giornalistica influenzi anche quella narrativa:

Scorsi un po' la lista dei nickname. Trovai subito quello che cercavo: Mizzy79. (RMS, p. 15)

Un minuto intero: il cellulare di Alessio trasmise la voce di Elena ancora per un minuto, quella mattina, tra le 10.06 e le 10.07. (AC, p. 340)

Nel primo caso notiamo l'isolamento del costituente finale⁵⁷ con il preciso intento di evidenziarlo: anche questa modalità proviene dal mondo giornalistico. Nel secondo

⁵⁰ LALA 2008, p. 1047.

⁵¹ SERIANNI 2001, pp. 53-54.

⁵² LALA 2011, p. 108.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 115.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ LALA 2011, p. 123.

⁵⁷ Ivi, p. 123.

caso, i *due punti* vengono adoperati per isolare due unità testuali: a sinistra abbiamo un costituente-tema non integrato sintatticamente; a destra, un'«unità-predicato, veicolante informazione inerente al contenuto della prima unità».⁵⁸ Il motivo per cui si ricorre a tale stratagemma è sempre lo stesso: conferire al testo maggiore incisività.

A questo punto, possiamo trarre alcune conclusioni. Appurata la polifunzionalità dei *due punti*, possiamo dire che anche all'interno del *corpus* essi trovano un'ampia modalità di impiego, in particolare assolvendo alla funzione sintattico-argomentativa e a quella descrittiva. Tuttavia, il ruolo connettivo ricoperto da tale segno pone dinanzi a noi una questione importante: i *due punti* possono essere considerati essi stessi connettivi logici. Infine, abbiamo notato come la tendenza alla tematizzazione e alla nominalizzazione, tanto care alla stampa, abbiano in parte contagiato anche la letteratura. Non tutti i romanzi sembrano subire nello stesso modo l'influenza della prosa giornalistica: *Acciaio* sicuramente sì.

SEGNİ INTRODUTTORI DEL DISCORSO DIRETTO

Una delle tendenze della lingua letteraria contemporanea è il diradarsi dell'uso dei *segni introduttori del discorso diretto*, spesso rimpiazzati da *virgole*, oppure assorbiti dallo spazio bianco.⁵⁹

All'interno del nostro *corpus* è possibile riscontrare la presenza di tale fenomeno. Giulia Villoresi rinuncia totalmente all'impiego di questi segni, ma anche gli altri autori, seppur saltuariamente, tendono ad eliminarli. Ciò succede indipendentemente dal sottogenere di appartenenza del romanzo: Alessandro Mari e Melissa P. si dimostrano rispettosi delle norme tradizionali. Anche tale fenomeno sarebbe da ricondurre alla tendenza all'ipersemplificazione delle strutture narrative⁶⁰ a cui abbiamo già accennato. Tuttavia, i due elementi sembrerebbero in contraddizione: la presenza di frasi minime è indice di semplificazione e sinonimo di sintassi franta, mentre la mancanza di segni introduttori sembrerebbe mostrare la volontà di riprodurre un *continuum*.⁶¹ In realtà tale elemento sarebbe in rapporto d'interdipendenza⁶² con l'utilizzo, spesso ingiustificato, della cosiddetta *virgola 'debole'*.

Osserviamo il nostro *corpus*. In *100 colpi di spazzola* vediamo l'impiego di *virgolette basse* precedute dai *due punti*, a cui si accompagna una cornice citante,⁶³ mentre Mari ricorre alle *virgolette alte*, talvolta con cornice, talvolta no:

Una volta scattata la foto mi ha sussurrato all'orecchio: «Melissa, ti amo.» Allora ho poggiato una guancia alla sua, ho respirato forte per assaporare il momento e mi sono voltata. (100C, p. 140)

⁵⁸ LALA 2011, p. 124.

⁵⁹ TONANI. Fonte: http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/punteggiatura/Elisa_Tonani.html

⁶⁰ TONANI 2008, p. 65.

⁶¹ MORTARA GARAVELLI 1996, p. 101.

⁶² TONANI 2008, p. 65.

⁶³ [http://www.treccani.it/enciclopedia/discorso-diretto_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/discorso-diretto_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

«Bella questa casa, vero?», *ho detto* simulando sicurezza. Lui ha solamente scrollato le spalle, e io non ho voluto essere indiscreta, così sono rimasta in silenzio. (100C, p. 14)

Nella fanghiglia antistante la palazzina ormai si riconoscevano le orme. “Vuoi sposarmi?” Accadde dopocena, la prima domenica di giugno. (TUS, p. 509)

Nell'opera di Dimitri non mancano i *segni introduttori del discorso diretto*, che di solito sono le *virgolette basse* precedute o seguite da cornice, mentre manca il ricorso ai *due punti*. Tuttavia, all'interno di quest'opera è possibile rinvenire un caso di totale omissione della punteggiatura:

Ti guardano come se davvero contassero qualcosa – *ehi ragazzo, sembrano dirti, noi lavoriamo al club taldeitali, mica cazzi. E tu invece sei una sciacquetta, uno che forse, ma solo forse, ma solo se mi fai palpare il culo alla tua ragazza, e solo se sarò di buon umore, farò entrare dentro.* (RMS, p. 11)

La parte racchiusa tra la *lineetta* e il *punto fermo* raccoglie ciò che il protagonista immagina. Il tutto si potrebbe inserire all'interno di *virgolette basse*, ma l'autore vi rinuncia perché qui non sta parlando, ma solo pensando: l'assenza delle *virgolette*, quindi, serve a riprodurre un flusso di coscienza.⁶⁴ Giordano e Avallone ricorrono ad un uso corretto e conforme alla tradizione dei *segni introduttori del discorso diretto*: entrambi usano le *virgolette basse* con o senza cornice citante, ma nessuno adopera i *due punti*.

Accanto a questo utilizzo della punteggiatura entrambi gli autori ne affiancano un altro del tutto differente, o, per meglio dire, del tutto assente:

A Eric non piaceva nemmeno suo padre, perché ogni giorno lo assillava con un miliardo di domande. *Allora come va la nostra Alice, allora stiamo migliorando, allora abbiamo una campionessa, allora quando iniziano queste gare, allora questo, allora quello.* (SNP, p. 17)

Mattia senti ti devo dire una cosa. Hai presente Elena, la stronza, quella che ci salva e ci licenzia. Ecco. Hai presente? Io la odio. Io la detesto, ma sono perso di lei, porca puttana, mi sento un tredicenne! [...] (AC, p. 337)

Il primo caso mostra un non impiego delle strutture introduttive al dialogo: la parte mimetica è preceduta da un *punto fermo* e la sequenza incalzante di domande è separata tramite asindeto. Tale passo del romanzo sembra confermare la stretta dipendenza con la *virgola*,⁶⁵ qui intensificata dall'anafora: la mancanza dei *segni propri del discorso diretto* viene compensata tramite un incremento della stessa che contribuisce ad accrescere il senso di ansia generale.

Nel secondo esempio, il passo mostra un dialogo immaginario e forse il motivo per cui non compare alcuna cornice è per evitare un'interruzione inutile. Entrambi gli autori saltuariamente ricorrono all'abolizione dei *segni introduttori del discorso diretto*, senza compiere, tuttavia, una scelta radicale, ma facendo convivere le due tendenze.

⁶⁴ TONANI 2008, p. 66.

⁶⁵ Ivi, pp. 64-65.

Osserviamo il romanzo della Villoresi, in cui la voce dell'io narrante fagocita il discorso dei personaggi:⁶⁶

Ogni volta che andavo a Napoli incontravo qualcuno che mi diceva: *Carlò. Nonna tua era la femmena cchiù bell'e Napoli*. Mia nonna era la più bella di Napoli. [...] Ogni volta che andavo a Napoli e qualcuno che incontravo mi diceva di mia nonna, subito dopo aggiungeva: *E tuo nonno pure sa'?* Nonnetto era 'o cchiù affascinante 'e tutti. (LP, p. 5)

Nell'esempio l'intreccio di voci viene totalmente assorbito da quella narrante: conosciamo le vicende dei personaggi attraverso la mediazione della protagonista. Così, dunque, la mancanza di segni introduttori acquista un significato diverso. L'autrice ricorre all'espedito della *lettera maiuscola* per segnalare il passaggio ad un discorso diretto. Nell'esempio notiamo l'uso dei *due punti* per introdurre le citazioni.

A questo punto possiamo trarre qualche conclusione. L'analisi del *corpus* conferma che, tra le tendenze della narrativa contemporanea, vi è la scomparsa, seppur non omogenea, degli *introduttori del discorso diretto*. Sicuramente l'esempio più trasgressivo è quello di Giulia Villoresi e, nonostante ciò, l'andamento narrativo è chiaro. I più vicini alla tradizione sono, invece, Mari e Melissa P., molto distanti tra loro per altri aspetti, ma non per quello interpuntivo. Gli altri tre autori, invece, dimostrano di alternare tali fenomeni ad un andamento più tradizionale. Mescolare le carte, sovrapporre le voci per creare una «polifonia»⁶⁷ nuova è lecito purché il lettore non venga messo in difficoltà.

LA PUNTEGGIATURA ESPRESSIVA: I PUNTINI DI SOSPENSIONE⁶⁸

Tale segno risulta essere presente all'interno del nostro *corpus*, sia in ambito mimetico sia in ambito diegetico. Osserviamo i nostri romanzi, partendo dalla presenza dei *puntini di sospensione* all'interno delle parti dialogiche:

Mi sono morsa le labbra e ho detto: «A Roberto interesserà quello che c'è scritto dietro...» (100C, p. 38)

Enrico increspò la fronte, deglutì: «Mi sembra il minimo...» [...] «Non ti rendi conto di quello che combina, alla sua età... E come cazzo va in giro conciata!» [...] «Ma io un giorno o l'altro...» (AC, pp. 13-14)

I *puntini di sospensione*, nel primo caso, assolvono ad una funzione di tipo allusivo:⁶⁹ la protagonista tace, ma chiare sono le sue intenzioni. Nel secondo, che comprende

⁶⁶ TONANI 2008, p. 69.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Il titolo è interamente ripreso da ANTONELLI 2008, p. 197. Tale espressione comprende i puntini di sospensione, ma anche punto interrogativo ed esclamativo. Qui verranno analizzati solo i primi, in quanto gli altri due non presentano impieghi significativi.

⁶⁹ FRESCAROLI 2003, p. 111.

tre esempi, il protagonista è il padre di Francesca, il quale la sta spiando mentre si trova al mare. Il primo caso vede i *puntini di sospensione* assolvere ad una funzione di pausa:⁷⁰ l'autrice ha preferito tale elemento ad uno più netto proprio per dare l'idea di «un suono che si smorza».⁷¹ Il personaggio, infatti, sta parlottando tra sé e sé. Nel secondo caso, invece, parliamo di un ruolo allusivo⁷² dei *puntini*: il padre teme che la figlia possa avere un comportamento compromettente, la frase rimane in sospeso, ma non è difficile immaginarne la conclusione. Il terzo caso, invece, è una vera e propria «minaccia»⁷³ che Enrico rivolge alla moglie. Anche nel romanzo di Dimitri è possibile rinvenire i *puntini di sospensione*, che talvolta indicano impaccio,⁷⁴ altre volte, come nel caso seguente, titubanza legata ad un sentimento di disperazione:⁷⁵

«È tutta la mattina che ti cerco!» [...] «Stavo facendo lezione» «Oh... non...» Un singhiozzo. [...] «Margherita...» (RMS, p. 108)

Osserviamo *Troppa umana speranza*. Entrambi gli esempi vedono come protagonisti Anita e Giuseppe Garibaldi, ritratti in momenti ricchi di *pathos*:

Quando infine si sciolsero lui disse soltanto “Anita...”, come se nel dire il nome di lei riscoprì chi era. (TUS, p. 658)

Fu Leggiero a farsi vicino, a trovare il coraggio di parlare. “Per i tuoi figli... Per l'Italia... andiamo.” (TUS, p. 725)

Il primo esempio è una vera e propria olofrase: in quel nome è espresso tutto l'amore possibile. Nel secondo, Leggiero esorta Garibaldi a partire, ma con una sorta di pudore: i *puntini di sospensione* ci mostrano tutta la sua esitazione.

Gli esempi finora riportati riguardavano i *puntini di sospensione* nella mimesi della narrazione. Tuttavia, essi vengono adoperati anche all'interno del tessuto narrativo vero e proprio, con le stesse sfumature che abbiamo già rinvenuto:

Aveva caricato quattordici tonnellate di tondi anziché dodici per fare in fretta e poi spaparanzarsi all'ombra. Il pigiamino morbido di Anna... (AC, p. 339)

OK, d'accordo, respiro anch'io, biologicamente sono a posto... ma ho paura. [...] Allora scaccio svogliatamente il mio gatto dal letto, mi metto supina sul letto e penso... [...] (100C, pp. 11-12)

A questo punto possiamo concludere dicendo che il segno gode di buona salute all'interno della prosa contemporanea, e le sue funzioni risultano essere varie e molteplici.

⁷⁰ Ivi, p. 111.

⁷¹ VOLTOLINI 2001, p. 121.

⁷² FRESCAROLI 2003, p. 111.

⁷³ Ivi, p. 112.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 113.

ci: l'unico autore che vi fa un ricorso minimo è Giordano. Vi è una certa omogeneità nell'uso, sia all'interno delle tipologie di romanzi, sia all'interno delle varie situazioni comunicative: i *puntini di sospensione* si trovano sia nella parte mimetica sia nella parte diegetica della narrazione, tranne che nel romanzo di Giordano.

In tutti i casi essi evocano qualcosa che sulla pagina non c'è, ma potrebbe esserci: anche attraverso il "non detto" il lettore assume quel ruolo attivo che da sempre gli compete all'interno del processo narrativo.

ALTRI SEGNI

Consideriamo, infine, i segni capaci di creare incisi (*parentesi tonde*, *lineette*, o *trattini lunghi*) e i *trattini corti*, che invece hanno una funzione unificatrice. Tutti questi elementi servono a dinamizzare l'intero andamento della prosa.⁷⁶ Gli autori non vi ricorrono in modo omogeneo.

PARENTESI TONDE E TRATTINI LUNGH

All'interno del nostro *corpus* vi è l'impiego di entrambi i segni, ma non in modo omogeneo. Rinunciano alle *parentesi tonde* Paolo Giordano e Giulia Villoresi:

Mia madre dice che sono una morta, che ascolto musica da cimitero e che l'unico mio divertimento è chiudermi in camera a leggere libri (*questo non lo dice, ma lo capisco dal suo sguardo...*). (100C, p. 21)

Il successo della prima in quel marzo lì alla Scala era stato – come avevano detto? – “universale”, e alcuni membri dei Romantici di Sbieco, in particolare Carlo detto Charles (*alla francese*) e Igino il Lungo (*per via del suo argomentare oltremisura ogni questione, tanto da sfinire gli ascoltatori*) avevano sottolineato l'estrosa Libertà Patetica del compositore [...] (TUS, p. 26)

Nei casi riportati diciamo che le *parentesi tonde* vengono preferite alle *virgole* per una maggiore chiarezza dell'intero periodare. Le *parentesi*, infatti, marcano in modo più deciso l'estraneità strutturale⁷⁷ rispetto agli altri segni interpuntori. Forse proprio per questo, la Villoresi decide di non adoperarle: tutto il suo romanzo vede un tentativo di fluidità che attraversa entrambe le dimensioni narrative.

Anche le *lineette* vengono adoperate per racchiudere un inciso.⁷⁸ La scelta, quindi, risulta essere unicamente autoriale. Le adoperano sia la Villoresi, sia la Avallone. Interessante è il caso di Dimitri:

Abbassai gli occhi. *Era il nostro primo litigio – prima o poi doveva accadere*, ma era brutto davvero. E faceva male. (RMS, p. 108)

⁷⁶ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 105.

⁷⁷ Ivi, p. 107.

⁷⁸ SERIANNI 1997, p. 55.

Vi è l'impiego di una sola *lineetta* sospensiva:⁷⁹ essa viene caricata di un significato nuovo, non parentetico, che andrebbe indagato maggiormente.⁸⁰

Leggiamo, infine, qualche altro esempio tratto dagli altri romanzi presenti nel *corpus*, ricordando che non tutti ricorrono all'uso di tale segno (come Melissa P.):

[...] che la masnada di *tognitt* austriaci e tedeschi – e *croati*, che i *croati* “*son brutte bestie*” – se ne tornasse a casa propria ad angariare qualche Asburgo anziché la gente del borgo; [...] (TUS, p. 14)

[...] un logopedista con gli occhiali spessi mise di fronte a Michela un parallelepipedo di compensato con le incisioni di quattro forme diverse – *una stella*, *un cerchio*, *un quadrato* e *un triangolo* – e le corrispondenti formine colorate da incastrare nei buchi. (SNP, p. 24)

Il primo caso mostra un impiego delle *lineette* come elemento parentetico che racchiude un commento alla narrazione. Il secondo, invece, mostra un uso delle *lineette* per racchiudere un inciso contenente un elenco.

A questo punto possiamo sostenere che, anche nella volontà di rendere frasi incidentali, la narrativa italiana contemporanea di giovani autori sa adoperare gli elementi che la punteggiatura offre in modo consapevole e mai banale.

TRATTINI BREVI

I *trattini brevi* vengono adoperati per evidenziare un legame tra due membri di un composto che non presenti un'univerbazione.⁸¹ Tutto vero. Eppure proviamo a leggere il seguente esempio:

Avrei potuto prendere una Coca, magari, e forse il *salutista-astemio-che-sa-come-mantenersi*, un tipo che andava di moda negli anni novanta e ancora nel Duemila aveva il suo perché. (RMS, p. 13)

Gli elementi uniti dai *trattini brevi* in questo caso sono membri di un composto originale. Dimitri adopera questo segno in modo testuale: il protagonista vuole attribuire ad un personaggio una precisa caratteristica, ma, anziché adoperare un solo sostantivo seguito da aggettivo, preferisce ricorrere ad una catena di montaggio.⁸²

Un ultimo caso interessante è contenuto nell'opera di Mari, dove il segno viene adoperato per troncare una parola, ma senza il ricorso all'accapo:

“A quanto mi dicono, all'Accademia avete preso lezioni dal maestro Sabatelli, della corte di Maria Luisa di Borbone, la duchessa di *Luc*.” “Se posso permettermi, mia signora,” la interruppe Lisander con piglio borioso [...] (TUS, p. 19)

Anche nell'impiego di tali segni interpuntori possiamo notare come il comportamento e la scelta degli autori sia arbitraria e ampiamente diversificata. Anche in relazione

⁷⁹ TONANI 2010, p. 286.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ SERIANNI 1997, p. 54.

⁸² BARICCO 2001, p. 154.

ad un elemento come questo, gli autori sono stati in grado di attribuirgli definizioni e fisionomie nuove, che vanno ben al di là del suo semplice valore sintattico fin qui conosciuto.

CONCLUSIONI

I risultati dell'analisi mettono in evidenza alcuni elementi interessanti.

Un primo elemento riguarda l'ampio impiego con valore testuale di *punto fermo* e *virgola*.

Un secondo consiste nel buono stato di salute dimostrato nel campione dal *punto* e *virgola*, segno in evidente crisi nell'italiano scritto di oggi, ma ancora vivo nella narrativa.

Il segno dei *due punti* gode di un ampio spazio all'interno dei romanzi, ma rivestito di nuovi significati e nuove sfumature: decade spesso con la funzione di cornice al discorso diretto, ma assume funzioni nuove che lo annoverano definitivamente tra i connettivi. I *segni introduttori del discorso diretto*, invece, tendono a ridursi in molte circostanze, in linea con la forte riduzione della cornice introduttiva.

L'impiego dei *puntini di sospensione* risulta interessante, per la notevole vitalità non solo nel piano mimetico, ma anche in quello diegetico.

Infine, l'ultima osservazione riguarda gli altri segni: *parentesi*, *lineette* e *trattini corti*. Tutti questi elementi hanno in comune due aspetti: il primo riguarda la tendenza a interrompere la continuità del discorso o dell'azione nella quale compaiono; il secondo, il loro non essere indispensabili. I segni appena citati vengono adoperati dagli autori per precisa volontà stilistica e per diversificare la narrazione. Movimentano particolarmente la pagina scritta ed effettivamente gli autori vi ricorrono ampiamente, anche se non in modo omogeneo.

Infine, l'analisi condotta ha dimostrato come il genere di appartenenza di un'opera e la sua caratterizzazione linguistica, più o meno di rottura con la tradizione, non condizionino il suo uso interpuntorio. Gli autori hanno età vicine e hanno pubblicato negli stessi anni i loro romanzi di esordio. Ciascuno di loro ha sviluppato uno stile proprio: qualcuno ha preferito guardare stilisticamente al passato, altri hanno osato e stravolto ogni regola, ma ciascuno di loro, in modo unico, è riuscito a rielaborare gli elementi sintattici e interpuntori in modo personale e funzionale alla propria scrittura letteraria, sfruttandone tutte le sfumature possibili e investendoli di significati talvolta nuovi.

Silvia Spinelli

Università degli Studi di Milano
silvia.spinelli1@studenti.unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

100C : Melissa P., *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*, Roma, Fazi, 2003.

AC : Silvia Avallone, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010.

LP : Giulia Villoresi, *La Panzanella*, Milano, Feltrinelli, 2009.

RMS : Francesco Dimitri, *La ragazza dei miei sogni*, Roma, Gargoyle Books, 2007.

SNP : Paolo Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Milano, Mondadori, 2008.

TUS : Alessandro Mari, *Troppa umana speranza*, Milano, Feltrinelli, 2011.

ANTONELLI 1999 : Giuseppe Antonelli, *Dalla punteggiatura assente all'enfasi interpuntoria*, in *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, a cura di Nino Borsellino - Walter Pedullà, Milano, Motta, 1999, p. 698.

ANTONELLI 2007 : Giuseppe Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2007.

ANTONELLI 2008 : Giuseppe Antonelli, *Dall'Ottocento a oggi* in Bice Mortara Garavelli (a cura di, 2008) *Storia della Punteggiatura in Europa*, Bari, Laterza, 2008 pp. 189-194.

BARICCO 2001 : *Punteggiatura. I segni*, a cura di Alessandro Baricco, Milano, Rizzoli, 2001.

FERRARI 2003 : Angela Ferrari, *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

FRESCAROLI 2003 : Antonio Frescaroli, *La punteggiatura corretta*, Milano, De Vecchi editore, 2003.

LALA 2008 : Letizia Lala, *I due punti: segno a cavallo tra punteggiatura e lessico istituzionale*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano: subordinazione, coordinazione, giustapposizione: atti del X Congresso della Società internazionale di linguistica e filologia italiana (Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008)*, a cura di Angela Ferrari, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008, pp. 1047-1049.

LALA 2011 : Letizia Lala, *Il senso della punteggiatura nel testo. Analisi del punto e dei due punti in prospettiva testuale*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011.

MORTARA GARAVELLI 1996 : Bice Mortara Garavelli, *L'interpunzione nella costruzione del testo*, in, *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*. Atti del Seminario Internazionale (Barcellona 24-29 aprile 1995), a cura di Maria Muñoz Muñoz - Francisco Amella Vela, Firenze, Franco Cesati Editore, 1996, pp. 93-111.

MORTARA GARAVELLI 2003 : Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

SERAFINI - TARICCO 2001 : Francesca Serafini - Filippo Taricco, *Punteggiatura vol. II. Storia, regole, eccezioni*, Milano, Rizzoli, 2001.

SERAFINI 2012 : Francesca Serafini, *Questo è il punto. Istruzioni per l'uso della punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

SERIANNI 1997 : Luca Serianni, *Italiano*, Milano, Garzanti, 1997.

SERIANNI 2001 : Luca Serianni, *Sul punto e virgola nell'italiano contemporaneo*, «Studi linguistici italiani» XXVII 2 (2001), pp. 249-253.

SERIANNI 2007 : Luca Serianni, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2007.

SIMONE 1991 : Raffaele Simone, *Riflessioni sulla virgola*, in *La costruzione del testo scritto nei bambini*, a cura di Margherita Orsolini - Clotilde Pontecorvo (a cura di, 1991) Firenze, La Nuova Italia editrice, 1991, pp. 220-222.

TONANI 2010 : Elisa Tonani, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Franco Cesati editore, 2010.

TONANI : Elisa Tonani, *Narrativa contemporanea, la punteggiatura impaziente*, «Treccani.it», s. d., web, ultimo accesso: 4 ottobre 2016, http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/punteggiatura/Elisa_Tonani.html

TONANI 2008 : Elisa Tonani, *Lo stile in un punto. Tendenze tipografiche e interpuntive della narrativa italiana contemporanea*, in *Lessico, punteggiatura, testo. Ricerche di storia della lingua italiana*, a cura di Elisa Tonani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 52-53.

VOLTOLINI 2001 : Dario Voltolini (2001), *Caro Giorgio Tre Puntini*, in *Punteggiatura. I segni*, a cura di Alessandro Baricco, Milano, Rizzoli, 2001.

www.treccani.it